

## **Seis piezas de jazz de Federico Tobón**

### **La notación indeterminada como punto de partida para la improvisación en el jazz**

#### **Resumen**

A pesar de que la notación indeterminada se ha usado mucho en la tradición de la música académica occidental, esta no lo ha sido tanto en el mundo del jazz. Por eso exploré este tipo de escritura en el ámbito de la composición y luego analicé cómo este es un punto de partida para la improvisación. Así pues, escogí seis piezas propias y las analicé a partir del concepto de indeterminación, entendida como el catálogo de posibilidades que tiene el intérprete de reaccionar ante un material gráfico que no especifica todos los valores musicales, y de los puntos de referencia del jazz, como son la improvisación tradicional en este género y la libre improvisación. Las piezas analizadas funcionan como estímulos para la creatividad de los músicos, mediante la exploración de técnicas tales como el dodecafonismo, la notación indeterminada, la creación de estructuras de articulación y la proposición de marcos rítmicos y estilísticos para la libre improvisación.

**Palabras claves:** Jazz, improvisación, composición, indeterminación, Federico Tobón.

#### **Abstract**

Although indeterminate notation has been widely used in the tradition of Western academic music, this has not been the case in jazz. This is why I explored such style of writing in the field of composition to later analyze how it could be of use as a starting point for improvisation. Therefore, I chose 6 pieces of mine and analyzed them through the concept of indetermination, which is understood as the catalog of possibilities a player has at his/her disposal to react to a graphic material that does not specify all musical values, and through jazz reference points, such as traditional and free improvisation. The analyzed pieces work as an incentive for musicians' creativity through the exploration of such concepts as the twelve-tone technique, the indeterminate notation, the creation of articulation structures, and the proposal of rhythmic and stylistic frameworks for free improvisation.

**Keywords:** Jazz, improvisation, composition, indetermination, Federico Tobón.

## **Introducción**

Si bien son muchas las obras que se han compuesto e interpretado en la tradición occidental que tienen algún grado de indeterminación desde su concepción, poco se ha explorado sobre las posibilidades que tienen estas técnicas en el mundo del jazz para estimular la improvisación y la creación espontánea de contenidos musicales. Por esta razón, he querido explorar distintas técnicas basadas en la indeterminación en el ámbito de la composición, y después analizar las maneras en que estas representan un punto de partida para la improvisación.

En este artículo pretendo analizar formalmente seis composiciones más que usan técnicas de notación indeterminada, para fomentar la creación de procesos compositivos que propicien la improvisación. Es así como cada pieza seleccionada se analizará de forma independiente a partir de una descripción de su estructura musical para luego relacionarla con la composición tradicional en el jazz, y se indagará sobre el campo de posibilidades improvisatorias que estas piezas poseen. El objetivo es identificar los procesos compositivos que permiten improvisar de maneras diferentes a las normalmente usadas en el jazz. Para comprender la notación indeterminada como punto de partida en la improvisación en las piezas seleccionadas, será necesario contextualizar y conceptualizar los términos de indeterminación e improvisación.

En la segunda mitad del siglo XX hubo, tanto en la música heredera de la tradición clásica europea como en el jazz, búsquedas de una mayor libertad con respecto a las estructuras tradicionales dominantes. En el caso de la música de tradición clásica, estas exploraciones se caracterizaron por que redefinieron la noción de obra musical, mediante la entrega parcial de la responsabilidad creadora de la obra a los ejecutantes y a algunas operaciones basadas en el azar (Dibelius, 2004). El jazz, en cambio, intentó desligarse de las estructuras armónicas y rítmicas predominantes a la hora de improvisar (Gioia, 1997). Conceptos como música aleatoria, indeterminación, improvisación libre, obra abierta y free jazz son el resultado de estas pesquisas de mitad del siglo XX.

## Indeterminación

La aparición de nuevas técnicas compositivas que permiten compartir la responsabilidad creativa de una obra musical con el intérprete no solo abrió el espectro de posibilidades sonoras, sino que también permitió la comprensión de la obra musical en su condición temporal y propició la redefinición de las labores de los intérpretes, compositores y teóricos (Clarke, 2016). En este sentido se pudo constatar que toda obra posee un carácter de impredecibilidad y aleatoriedad que depende tanto del músico como de las condiciones azarosas de su ejecución (Marco, 2002); esto aunque haya una diferencia radical entre aquellas obras que suponen que todo o casi todo su contenido musical está prefijado antes por el compositor, y aquellas que admiten el azar y las elecciones de los músicos en el escenario como parte integral del contenido musical de la obra. Catalogar en un solo término este segundo tipo de composiciones resultó ser una tarea compleja, no solo por la novedad que esta manera de hacer música representó en su momento, sino también por la diversidad de procesos compositivos que esta abarca. Este tipo de obras fueron catalogadas bajo el término *aleatoriedad*, “término que empezó a funcionar como una metonimia en la que cabían los procedimientos aleatorios, flexibles, indeterminados y gráficos.” (Moro Vallina, 2013, pág. 11). Esta confusión provocó varios intentos de distinguir los tipos de procedimientos empleados en estas obras, entre ellos las definiciones propuestas por los compositores Ramón Barce y Josep María Mestres Quadreny, reportadas por Daniel Moro Vallina, que diferencian la noción científica de aleatoriedad y su obediencia a las leyes de probabilidad de la noción de indeterminación, que se caracteriza por las posibilidades del intérprete de reaccionar ante un material gráfico que no especifica todos los valores musicales (Moro Vallina, 2013, pág. 11). Esta definición de indeterminación como delegación de una gran parte de la creación del contenido musical de la obra a los intérpretes es la que acogeré en esta investigación con el fin de dilucidar el funcionamiento de las composiciones que analizaré.

## **Composición e improvisación**

Es necesario entender las relaciones entre la composición y la improvisación, sus diferencias, similitudes y puntos de encuentro para así comprender los elementos de las obras seleccionadas. Cuando al saxofonista Steve Lacy se le preguntó si podía describir la diferencia entre estos dos conceptos, dijo: “La diferencia entre la composición y la improvisación es que, en la composición, tienes todo el tiempo que quieras para decidir qué quieres decir en quince segundos, mientras que, en la improvisación, tienes quince segundos” (como se cita en Bailey, 1992). Esta cita es relevante porque resalta la posibilidad de reflexión que hay en la actividad compositiva y la importancia de la inmediatez de la creación que hay en la improvisación.

Una de las definiciones más comunes del término improvisación es la de Bruno Netti (1973), quien la ha descrito como creación en el transcurso de la ejecución musical. Sin embargo, si este significado es tomado literalmente, puede pensarse la interpretación de una partitura como improvisación, ya que aquella también es un acto creativo (Pérez, 2015). El problema radica en considerar ambas prácticas excluyentes y opuestas cuando en realidad se entrecruzan de diversas maneras. Por un lado, en la improvisación la creación se da en el mismo momento en el que se toca, por lo que puede considerarse que en ella la composición y la ejecución son simultáneas (Pérez, 2015); por el otro lado, debido a que la composición es un medio entre la imaginación del compositor y la realidad, puede considerarse un tipo de “performance en tiempo congelado” (Schwartz & Godfrey, 1993, pág. 415).

Ahora bien, el elemento clave que nos sirve para dilucidar la relación entre composición e improvisación es la notación, ya que esta define jerarquías y refleja lo que el compositor quiere controlar (Schwartz & Godfrey, 1993). En el siglo XX se dio una tendencia de fijar cada vez más precisamente la voluntad del compositor mediante la partitura dejando un escaso margen para la recreación de la obra por parte del intérprete, aunque no fuera realista pensar que cada versión fuera idéntica a las precedentes. Posteriormente tuvo lugar la tendencia opuesta, en la cual “el compositor no asume la totalidad de la creación musical y busca compartir esta experiencia con el intérprete o incluso con el

espectador” (Nieto, 2008, pág. 192). La cuestión reside entonces en cuáles son los elementos fijados por el compositor y cuáles dependerán de la creación del intérprete (Schwartz & Godfrey, 1993), o, en otras palabras, cuáles son los elementos determinados y cuáles los indeterminados. A pesar de todo no debemos olvidar que sin importar qué tanto material musical es prefijado composicionalmente, o qué tanto es creado en el escenario, el fin sigue siendo en la mayoría de los casos la creación de un producto artístico. Ya lo decía el saxofonista Evan Parker, con indiferencia, a la hora de separar ambas prácticas: “en todos los casos, el resultado es música que, en cualquier concierto, tendrá una forma fija” (como se cita en Moro Vallina, 2013 pag. 3).

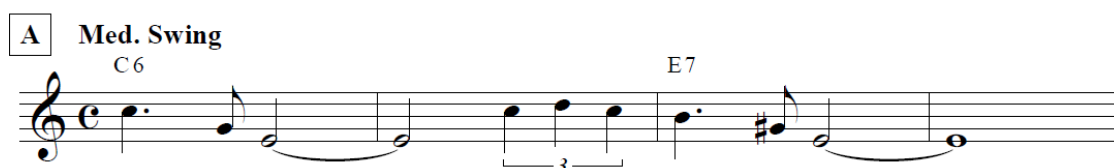
### **Improvisación en el jazz**

Las prácticas de improvisación controlada han prevalecido más en ciertas culturas del mundo que en la reciente historia de la música escrita en la tradición occidental (Schwartz, 1993), y se pueden encontrar tanto en tradiciones occidentales, en músicas como el jazz, el blues, el rock y la música académica, como en tradiciones orientales, en músicas como la hindú y la de gamelanes (Pérez, 2015). Comúnmente estas prácticas de improvisación se encuentran inmersas dentro de un contexto, un “lenguaje” (Schwartz & Godfrey, 1993, pág. 414) que provee marcos de referencia y ciertas características comunes a partir de los cuales se interactúa y se producen las improvisaciones. En el caso del jazz estos marcos de referencia están fuertemente influenciados por la tradición clásica europea al igual que por tradiciones heredadas de culturas africanas (Gioia, 1997), y han sido estas influencias las que determinaron las maneras más usuales en las que se improvisa en el jazz hoy en día. Entre ellas destacamos dos: por un lado, aquella que podríamos llamar tradicional, basada en una estructura armónica, y por otro lado aquella denominada improvisación libre.

La improvisación tradicional en el jazz se lleva a cabo utilizando una pieza que contenga una melodía y una estructura armónica. Normalmente se toca la melodía tanto al principio como al final, y en el medio se improvisa a partir de la estructura armónica (Berliner, 1994). Cabe resaltar que en esta manera de improvisar se mantiene el mismo pulso y base rítmica durante toda o casi toda la interpretación. Ahora bien, la manera en que estas piezas se notan con el fin de improvisar es el formato de *lead sheet* que provee

solamente las informaciones necesarias para la improvisación (Sher & Bauer, 1988): la armonía expresada mediante el cifrado armónico anglosajón (Peñalver Vilar, 2010), la melodía y, eventualmente, algún elemento distintivo adicional (Benward & Saker, 2009), tal como se ve en la Figura 1. Esto puede darse tanto en obras originales de jazz como en versiones que sintetizan la práctica común sobre una canción conocida (Sher & Bauer, 1988).

Figura 1. Primeros cuatro compases de la canción *All of me* como se presenta en el libro *The new real book* (Chuck Sher, 1988).



Por su parte la libre improvisación en el jazz fue definida por Guerino B. Mazzola y Paul B. Cherlin (2009, pág. 7) de la siguiente manera:

- Free jazz is that jazz, where the musicians take their full responsibility of what is being played.
- They do not delegate whatsoever to given templates and therefore also have to negotiate (while playing) with their fellow players every single item they bring into play.
- The musicians do not follow an a priori type of script; they generate the music as if partaking in a dynamic and sophisticated game.
- This game's rules are incessantly being generated and/or recycled: the musicians make them, bring them to birth and let them vanish.
- In such a game in the making, the performers are necessarily constantly shaping the body of musical time.
- If the game is successful, a new, specific, quality emerges: the flow of a distributed identity.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>El free jazz es aquel jazz en el cual los músicos tienen toda la responsabilidad de lo que está siendo tocado. / No delegan nada a ningún molde prefijado y tienen entonces que negociar con los otros músicos (mientras se toca) cada uno de los elementos que se traen a la interpretación. / Los músicos no siguen un guion a priori; generan la música como si participaran en un juego dinámico y sofisticado. / Las reglas de juego están siendo creadas o recicladas incesantemente: los músicos las hacen, les dan vida y las dejan desaparecer. / Si el juego es exitoso, emerge una nueva calidad específica: el flujo de una identidad distribuida [traducción del autor].

Como puede verse, la improvisación libre en el jazz difiere de la tradicional en que la primera no depende de ningún material prefijado sino solo del azar, en el sentido de que no hay un marco común de referencia y no hay manera de predecir qué hará cada músico en determinado momento (Dallin, 1974).

Utilizaremos entonces estos dos tipos de improvisación en el jazz como puntos de referencia a la hora de analizar las piezas escogidas, para así definir qué elementos se comparten con una u otra manera de improvisar y cuáles son los elementos indeterminados que se encuentran en estas composiciones.

### ***Patáfora***

La primera pieza que analizaré utiliza la estructura principal de una *lead sheet*, en el sentido de que posee principalmente una melodía y una armonía, pero a diferencia de esta la armonía no está expresada mediante un cifrado que sintetiza la notación (Peñalver Vilar, 2010), sino que los acordes están escritos en su totalidad. Además, no hay un ritmo definido para esa base armónica (obsérvese la omisión de las plicas en la Figura 2). También podemos ver en la imagen que la pieza contiene la indicación de tiempo *Jazz bossa* que insinúa elementos estilísticos, rítmicos y de interpretación.

*Figura 3. Primeros tres compases de Patáfora.*



*Figura 2. Compases 15 y 16.*



La pieza está conformada por tres frases de 8 compases en los que la melodía está parcialmente desligada de la progresión armónica. Por un lado, la melodía puede inscribirse, en los primeros y últimos 8 compases, en E dórico, y, en los compases del medio, en E frigio; por el otro, los acordes están conformados por un pedal constante de las notas E y B (figuras 2, 3 y 4). En la primera frase, en la armonía, hay un movimiento cromático oscilante por grado conjunto en sentido contrario, sobre un pedal en A; en la segunda, hay un movimiento diatónico sobre un pedal en B; y en los últimos compases, un movimiento cromático por grado conjunto en sentido contrario que incluye el bajo.

*Figura 4. Compases 21 a 24.*



En cuanto a la improvisación, con el fin de tocar sobre la estructura de la pieza a la manera tradicional del jazz, el intérprete debe valerse de los elementos propuestos armónicamente tanto en los acordes como en la melodía para crear el contenido musical de la obra. Otro factor indeterminado de la pieza es la instrumentación, la cual debe ser decidida por los intérpretes.

### **Cauma**

Esta pieza está compuesta por dos voces de instrumentación indeterminada: la voz del bajo tiene un obstinado sobre C durante toda la pieza, mientras la voz superior toca una serie dodecafónica dos veces a una distancia de octava, la primera vez usando polirritmia basada en negras de tresillo y la segunda en corcheas con puntillo (Figuras 5, 6 y 7).



The first staff of music contains a sequence of eighth notes. It begins with a triplet of three eighth notes (C4, D4, E4), followed by a single eighth note (F4), and then another triplet of three eighth notes (G4, A4, B4). This is followed by a single eighth note (C5), then a triplet of three eighth notes (B4, A4, G4), and finally a single eighth note (F4). A long slur covers the entire sequence from the first triplet to the last single note.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta son las ligaduras de fraseo en la voz superior que funcionan como una elisión, es decir, acaban en el mismo punto en el que empieza la siguiente. La manera en cómo se toque este aspecto de la composición es responsabilidad del intérprete de acuerdo con la instrumentación escogida, por ejemplo, en caso de ser tocada en piano podría usarse el pedal de resonancia para unir los segmentos. Después, es la voz superior la que improvisa, con base en la serie dodecafónica.

## Raphus cucullatus

Esta composición está basada en la siguiente matriz dodecafónica (figura 8).

Figura 8. P principal, I inversión, R retrogradación, RI retrogradación inversa.

	I <sub>0</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>3</sub>	
P <sub>0</sub>	G	A $\flat$	D	D $\flat$	E	F	C	A	E $\flat$	B	G $\flat$	B $\sharp$	R <sub>0</sub>
P <sub>11</sub>	G $\sharp$	G	D $\flat$	C	E $\flat$	E	B	A $\flat$	D	B $\flat$	F	A	R <sub>11</sub>
P <sub>5</sub>	C	D $\flat$	G	G $\flat$	A	B $\flat$	F	D	A $\flat$	E	B	E $\flat$	R <sub>5</sub>
P <sub>6</sub>	D $\flat$	D	A $\flat$	G	B $\flat$	B	G $\flat$	E $\flat$	A	F	C	E	R <sub>6</sub>
P <sub>3</sub>	B $\flat$	B	F	E	G	A $\flat$	E $\flat$	C	G $\flat$	D	A	D $\flat$	R <sub>3</sub>
P <sub>2</sub>	A	B $\flat$	E	E $\flat$	G $\flat$	G	D	B	F	D $\flat$	A $\flat$	C	R <sub>2</sub>
P <sub>7</sub>	D	E $\flat$	A	A $\flat$	B	C	G	E	B $\flat$	G $\flat$	D $\flat$	F	R <sub>7</sub>
P <sub>10</sub>	F	G $\flat$	C	B	D	E $\flat$	B $\flat$	G	D $\flat$	A	E	A $\flat$	R <sub>10</sub>
P <sub>4</sub>	B	C	G $\flat$	F	A $\flat$	A	E	D $\flat$	G	E $\flat$	B $\flat$	D	R <sub>4</sub>
P <sub>8</sub>	E $\flat$	E	B $\flat$	A	C	D $\flat$	A $\flat$	F	B	G	D	G $\flat$	R <sub>8</sub>
P <sub>1</sub>	A $\flat$	A	E $\flat$	D	F	G $\flat$	D $\flat$	B $\flat$	E	C	G	B	R <sub>1</sub>
P <sub>9</sub>	E	F	B	B $\flat$	D $\flat$	D	A	G $\flat$	C	A $\flat$	E $\flat$	G	R <sub>9</sub>
	RI <sub>0</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>3</sub>	

La pieza tiene una estructura **ABA'**, de 8 compases por cada sección, y tiene la indicación **Swing J=160** que insinúa elementos estilísticos, rítmicos y de interpretación. Las secciones **A** y **A'** se componen de una melodía y un acompañamiento de acordes con ritmo indefinido (notados sin plicas, como se ve en la figura 9). La **B** contiene además una línea de bajo en negras (figura 10). La instrumentación también debe ser decidida por los intérpretes.

Figura 9. compases 1 y 2.



Figura 10. compases 9 y 10.



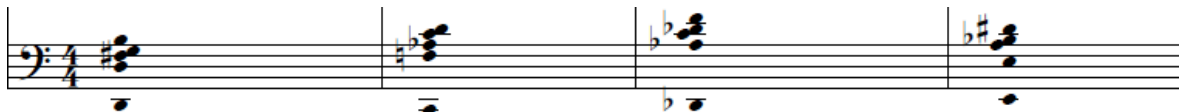
La serie dodecafónica y sus inversiones aparecen distorsionadas mediante distintas repeticiones de partes de la serie como en los compases del 9 al 11 (figura 11), la agrupación

de notas de la serie en acordes (figura 12), y la sustitución de secciones de una serie por otras con las mismas notas (figura 13).

*Figura 9. Compases 9 al 11, repetición de las notas 6 a 9 de la serie  $P_0$ .*



*Figura 10. Compases 1 a 4, agrupación en acordes de la serie  $RI_3$ .*



*Figura 11. Compases 9 y 10, sustitución de las primeras 4 notas de la serie  $P_{10}$  por las de  $I_{11}$ .*



Para la sección de improvisación se utilizan acordes derivados de la agrupación de las series en grupos de 4 notas. Esta agrupación permite que, en vez de tener 48 secuencias de 3 acordes, se tienen 24, y debido a la posibilidad de tocar los acordes en sentido inverso, todas las series pueden representarse en 12 sistemas como se muestra en la figura 14.

Figura 12. Acordes para la improvisación.



Ahora bien, estos acordes no se tocan sobre una estructura fija con determinado número de compases, sino que se improvisa sobre cada sistema con ritmo libre, en 4/4, leyéndolo de derecha a izquierda o viceversa y pudiendo tocarse un sistema seguido de cualquier otro o varios simultáneamente. Es pertinente aclarar que las notas de cada acorde deben ser tocadas en su totalidad al menos una vez antes de pasar al acorde siguiente.

## Ébano

La estructura de esta pieza consta de una introducción y cuatro frases, todas de 4 compases con excepción de la última, de 3, que da paso a la improvisación. La obra consta de una melodía, acordes que la acompañan y una línea de bajo. La partitura muestra tanto el ritmo de las notas como su altura específica, pero no la instrumentación ni las dinámicas; también posee la indicación de tiempo *Medium "swing"* ♩=115 como indicación estilística.

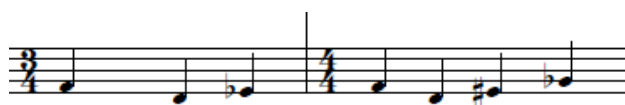
En la introducción (figura 15) se presentan, en los acordes y en el bajo, elementos que se repetirán en las siguientes frases con algunas variaciones, dependiendo en parte de

la heterometría (figura 16). De manera similar, la melodía usa el mismo material melódico con cambios en cada frase.

Figura 13. Introducción.

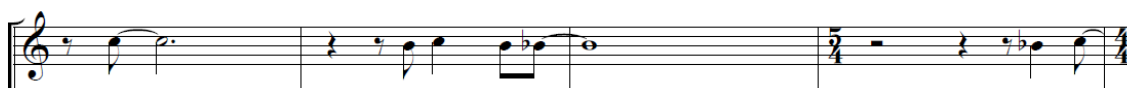


Figura 14. Variaciones en la línea de bajo compases 11 y 12.



La melodía está caracterizada principalmente por el movimiento cromático de C a Bb, tal como se ve en la figura 17.

Figura 15. Melodía compases 5 al 8.



Finalmente, en los compases 18 y 19 (figura 18) la melodía salta a la nota más alta tocada hasta ahora, al mismo tiempo que los acordes rompen con la repetición.

Figura 16. Compases 18 y 19.



La improvisación libre en este caso se refiere más que todo a los aspectos armónicos y melódicos, ya que el ritmo se encuentra restringido estilísticamente al “swing” y a compases basados en la agrupación de negras.

### ***Cumbiananá***

Esta composición está basada en un ritmo de cumbia y tiene una estructura **ABA'**. Consta de una línea melódica con un cifrado armónico. La sección **A** está conformada por una melodía que se desplaza rítmicamente, como se ve en la figura 19.

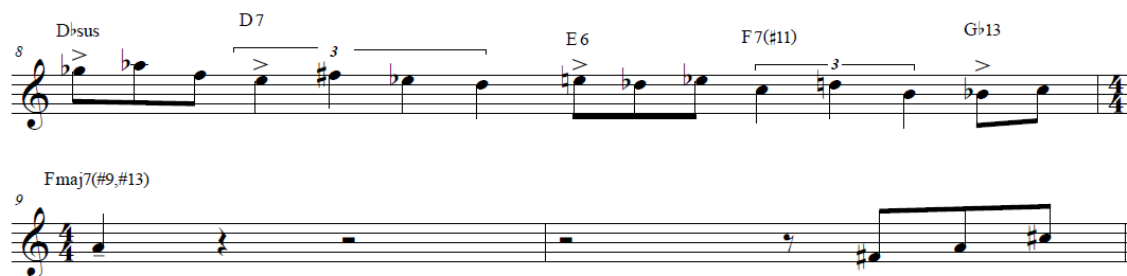
*Figura 17. Compases 1 al 7.*



Si bien, tanto la melodía como el acompañamiento en esta sección pertenecen al mundo de F menor, hay discrepancias en lo que a la séptima se refiere, creando en algunos puntos una disonancia de dos séptimas mayores consecutivas entre F, E y Eb.

La sección **B** (figura 20) consiste en un arpeggio de F# menor en anacrusa y tres compases que se repiten. El primer compás de la sección está conformado por agrupaciones variables de corcheas y negras de tresillo, por lo que he optado por no usar indicación de métrica para facilidad de los intérpretes. Las notas de la melodía están construidas por una secuencia de tono ascendente y tercera menor descendente a una distancia de segunda mayor hacia abajo, seguida por segundas mayores ascendentes a una distancia de segunda menor hacia abajo. Los acordes del cifrado se derivan de las notas de la melodía y están organizados según un movimiento del bajo por grado conjunto ascendente. Los siguientes dos compases regresan al 4/4 de la sección anterior con el acorde Fmaj7(#9, #13) construido a partir de la adición de séptimas mayores a las notas A y E de Fmaj7.

Figura 18. Sección B, compases 8 al 10.



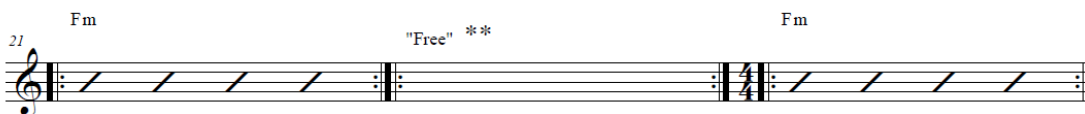
La **A'** no es idéntica a **A** ya que la melodía está acompañada homofónicamente, primero a dos voces y luego a tres. Estas voces no son totalmente congruentes con el Fm(maj7) expresado en el cifrado, lo que crea poliacordes, como el D mayor sobre F menor en el segundo tiempo del compás 20 (figura 21).

Figura 19. Compases 19 y 20.



La improvisación se divide en tres secciones con forma **ABA** que se parece a la estructura base, debido a que en la **A** se improvisa sobre F menor mientras que en la **B** se toca con base en agrupaciones rítmicas variables de corcheas y corcheas de tresillos con total libertad armónica y melódica (figura 22).

Figura 20. Sección de improvisación.



\* Repetir cada sección libremente

\*\* Improvisar con ritmos añadidos basados en corcheas o tresillos

### ***Pulsari***

La instrumentación usada en esta pieza es la usual en un trío de jazz: piano, bajo y batería. La idea de la alternancia de las manos en el piano, así como el tipo de notación se inspiraron en la obra *Piano Phase* compuesta por Steve Reich en 1967 (1980).

En *Pulsari* el piano toca alternando una mano con la otra cada semicorchea: la mano derecha toca un patrón melódico de 3 notas mientras la izquierda toca uno de 4 tal como se ve en la figura 23.

Figura 21. Piano en el compás 1.



El piano continúa con esta alternancia sobre distintas armonías mientras el bajo toca redondas con puntillo. En el caso de la batería, esta deberá acompañar a los otros instrumentos de manera libre basándose en el ritmo de 12/8. Luego se pasa a la sección de improvisación donde el bajo toca libremente sobre cifrado y el piano improvisa utilizando la alternancia de manos en ritmo de semicorcheas sobre la armonía. Los acordes expresados en el cifrado se derivan de las notas tocadas por el piano, dando paso a que todos, con excepción del primero, sean poliacordes, cómo se puede apreciar en la figura 24.



Figura 22. Compases 5 al 8.

The image displays a musical score for piano accompaniment, spanning measures 5 to 8. The notation is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 5 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The melody consists of eighth-note patterns. Above the staff, the chord  $G7alt$  is indicated for measure 5, and  $D^{\circ}7$  and  $E^{\circ}m$  are indicated for measure 6. Measure 7 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. The melody continues with eighth-note patterns. Above the staff, the chord  $A^{\circ}m$  and  $E^{\circ}sus$  are indicated for measure 7, and  $E^{\circ}sus$  and  $E^{\circ}sus$  are indicated for measure 8. The score concludes with a double bar line and the instruction "TO SOLO \*".

## Conclusiones

En este artículo mostré la posibilidad de crear una variedad de estructuras que permiten improvisar de diversas maneras. En ese sentido vemos de qué manera la notación de los acordes en *Patáfora* permite a los músicos tomar decisiones para interpretar las armonías; también observamos propuestas de improvisación libre dentro de marcos rítmicos y estilísticos establecidos en las piezas *Ébano* y *Cumbiananá*. Igualmente, podemos contemplar el uso de series dodecafónicas para improvisar, como en la obra *Cauma*, o para crear estructuras armónicas, como en *Raphus cucullatus*, o apreciamos en *Pulsari* propuestas de patrones de articulación que afectan la manera en la que se toca sobre una armonía.

Finalmente podemos decir que todas estas piezas proponen compartir la experiencia creadora de la obra con los intérpretes. Para que esto ocurra, se emplean una variedad de técnicas de composición y estructuras de improvisación que funcionan como estímulos para la creatividad de los músicos.

## Bibliografía

- Bailey, D. (1992). *Improvisation Its Nature and Practice in Music*. Ashborune: Moorland Pub.
- Benward, B. & Saker, M. (2009). *Music in theory and practice volume I*. New York: McGraw-Hill.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago press.
- Clarke, D. (2016). "Musical Indeterminacy and its Implications for Music Analysis: The Case of Cage's Solo for Piano". *Music Theory and Analysis (MTA)*, 3 (2), 170-197.
- Dallin, L. (1974). *Twentieth Century Composition*. Dubuque, Iowa: Brown Co.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporanea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Gioia, T. (1997). *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.
- Mazzola, G. B. & Cherlin, P. B. (2009). *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz*. Minneapolis: Springer.
- Moro Vallina, D. (2013). *La improvisación musical: entre el proceso creativo y el resultado compositivo*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Recuperado el 14 de mayo de 2018, de: <http://www.emusicarte.es/articulos/22/la-improvisacion-musical-entre-el-proceso-creativo-y-el-resultado-compositivo>.
- Nettl, B. & Riddle, R. (1973). Taqsim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy. *Yearbook of the International Folk Music Council* 5, 11–50.
- Nieto, V. (2008). "La forma abierta en la música del siglo XX". *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, XXX (92), 191-203.
- Peñalver Vilar, J. M. (2010). "El cifrado armónico en el jazz y la música moderna: un recurso imprescindible para la notación musical". *Sinfonía virtual*, 16, 1-16.
- Pérez, J. B. (2015). *Improvisar en jazz* (tesis doctoral). La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Reich, S. (1980). *Piano Phase*, partitura. London: Universal Edition.
- Schwartz, E. & Godfrey, D. (1993). *Music since 1945*. Belmont: Wadsworth Publishing Co Inc.
- Sher, C. & Bauer, B. (1988). *The New Real Book*. Petaluma: Sher Music Co.